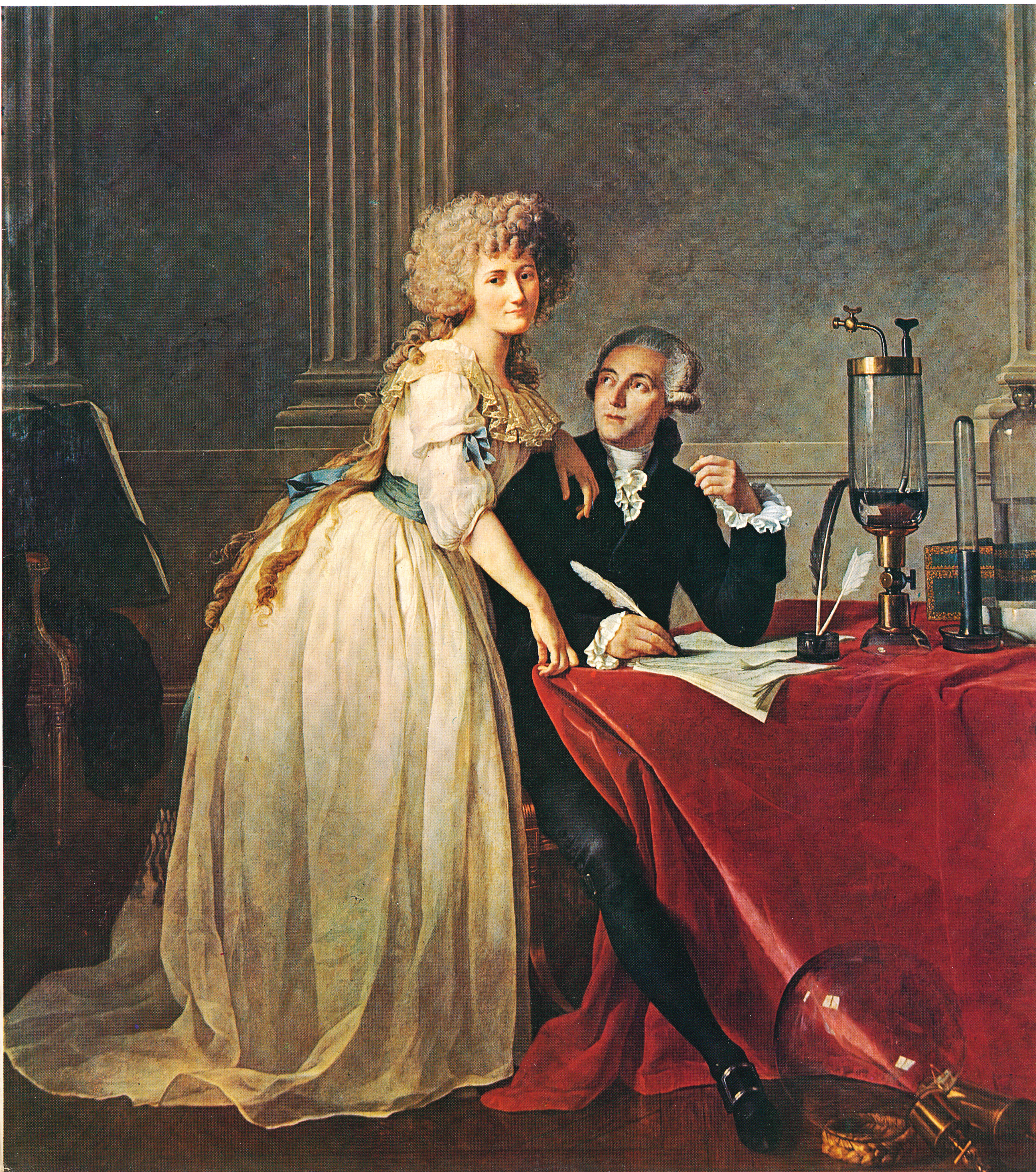
ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

51

Νταβίντ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Νταβὶντ

Ο ΖΑΚ-ΛΟΥ·Ι· ΝΤΑΒΙΝΤ γεννήθηκε στὶς 30 Αὐγούστου 1748 στὴν καρδιὰ τοῦ Παρισιοῦ, ἀπὸ μικροαστικὴ οἰκογένεια ἐμπόρων, τὴν ἐποχὴ ποὺ κυριαρχοῦσε τὸ στὺλ ροκοκό, ποὺ τὸ εὐνοοῦσε ἡ κυρία ντὲ Πομπαντούρ. Ὁ νεαρὸς Νταβίντ, ποὺ ἀπὸ μικρὸ παιδὶ εἶχε δείξει κλίση γιὰ τὸ σχέδιο, θέλησε ἀπὸ πολὺ νωρὶς νὰ ἀφιερωθῆ σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία.

Ἦταν συγγενής, ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς μητέρας του, μὲ τὸ μεγάλο ζωγράφο τῆς ἐποχῆς Φρανσουὰ Μπουσέ, καὶ μὲ ἕναν ἀρχιτέκτονα τοῦ βασιλιᾶ, τὸν Ντεμαιζόν. Ἀληθινός του δάσκαλος ὅμως ὑπῆρξε ὁ Βιέν, ποὺ τὰ ἔργα του σήμερα μᾶς φαίνονται σὰν ἕνα εἶδος συμβιβασμοῦ ἀνάμεσα στὴν τεχνοτροπία ποὺ ἦταν τότε στὴ μόδα καὶ τὴν ἀρχαϊκὴ αὐστηρότητα ποὺ προαναγγέλλουν ὁ Κοσὲν καὶ τὰ πιὸ προοδευτικὰ πνεύματα. Τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Νταβὶντ δὲν ξεχωρίζουν οὔτε γιὰ τὴν πρωτοτυπία τους οὔτε γιὰ τὴν ἔκφρασή τους. Μόνο ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ταξιδιοῦ του στὴ Ρώμη, τὸ 1775, ἐμφανίζεται στοὺς πίνακές του τὸ νεοκλασικὸ πνεῦμα.

Τὰ πέντε χρόνια ποὺ πέρασε στὴν Ἰταλία τοῦ ἐπέτρεψαν νὰ ἀνακαλύψη τὴν ἀληθινή του φύση φέρνοντάς τον σὲ ἐπαφὴ τόσο

ALVAR GONZALEZ-PALACIOS

Νταβὶντ



1

μὲ τὰ νέα ρεύματα στὴν τέχνη ὅσο καὶ μὲ τὰ ἔργα τῆς ἀρχαιότητας, ποὺ ξύπνησαν τὴν ἰδιοφυΐα του. Μπροστά του ἀνοίγονταν περισσότεροι ἀπὸ ἕνας δρόμοι. Κι ἂν εἶναι ἀλήθεια πὼς διάλεξε τὸ δρόμο τοῦ κλασικισμοῦ, δὲ θὰ ξεχάση ὅμως ποτὲ τὸ χρωματικὸ μάθημα τῶν Φλαμανδῶν καὶ τὸ ρεαλισμὸ τοῦ Καραβάτζιο. Οἱ πίνακες ποὺ ἔφτιαξε στὴν 'Ιταλία — ὁ πιὸ σημαντικὸς εἶναι ὁ Ἅγιος Ρόκκος *τῆς Μασσαλίας — δὲν παρουσιάζουν ἰδιαίτερη εὑρηματικότητα στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς. Ὅμως τὸ ὑλικὸ ποὺ μὲ ἀγάπη καὶ προσοχὴ μάζεψε αὐτὴ τὴν ἐποχὴ θὰ τοῦ χρησιμέψη σὲ ὅλη του τὴ ζωή. 'Αμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Γαλλία, τὸ 1780, ὁ Νταβὶντ ἀρχίζει νὰ δρέπη τοὺς πρώτους καρποὺς σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ὡραῖες προσωπογραφίες τοῦ αἰώνα, ἐκείνη τοῦ* Κόμη Ποτότσκυ *τῆς Βαρσοβίας, ποὺ εἶχε κάνει ἕνα σκίτσο του στὴ Νεάπολη τὸ 1779.*

Ὁρισμένα ἀξιόλογα ἔργα του, ὅπως ὁ Βελισάριος *καὶ ἡ* 'Ανδρομάχη, *σταθεροποίησαν τὴ φήμη του, ποὺ ἔμελλε νὰ γίνη παγκόσμια μὲ τὸν* Ὅρκο τῶν Ὁρατίων· *αὐτὸ τὸν πίνακα τὸν ζωγράφισε ὅταν γύρισε στὴ Ρώμη, τὸ 1784, κι αὐτὸν εἶχε στὸ μυαλό του ὁ Πομπέο Μπατόνι ὅταν τοῦ ἔλεγε: «'Εσὺ κι ἐγὼ εἴμαστε ζωγράφοι, ὅ,τι ἀπομένει μπορεῖ νὰ ριχτῇ στὸ ποτάμι». Οἱ* Ὁράτιοι *ἄνοιξαν τὴν περίοδο τῆς πιὸ μεγάλης καλλιτεχνικῆς καὶ πολιτικῆς δόξας τοῦ Νταβίντ, ποὺ ἔμελλε νὰ συνεχιστῇ ὡς τὴν πτώση τοῦ Ναπολέοντα, τὸ 1815. Ἔργα ὅπως ὁ* Σωκράτης *(1787) καὶ ὁ* Βροῦτος *εἶναι ζυμωμένα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς 'Επανάστασης, ἐνῶ ὁ* Μαρὰ *(1793) ἀποτελεῖ χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία τὴν πιὸ μεγαλόπνοη ζωγραφικὴ μαρτυρία της.*

'Ιακωβῖνος καὶ φίλος τοῦ Ροβεσπιέρου ὡς τὴν πτώση του, ὁ Νταβὶντ ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο στὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς Γαλλίας· παρ' ὅλη τὴ χτυπητὴ ἐλαττωματικὴ προφορά του ἔφτασε ἀκόμα καὶ νὰ ὑποστηρίξη δημόσια τὴν περίπτωση μερικῶν συναδέλφων του ποὺ εἶχαν πέσει σὲ δυσμένεια, ὅπως ὁ Φραγκονὰρ καὶ ὁ Ὑμπὲρ Ρομπέρ. Στὴ συνέχεια τὸν βρίσκουμε στὸ πλευρὸ τοῦ Ναπολέοντα μαζὶ μὲ ἄλλους ἐπαναστάτες ποὺ ἔβλεπαν τὸ Γάλλο Καίσαρα σὰν τὴ λογικὴ συνέπεια τῆς 'Επανάστασης καὶ σὰν τὸ ἀπαραίτητο ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἀπειλούμενη ἐπιστροφὴ στὸ παλιὸ καθεστώς. Ὁ Νταβὶντ μπόρεσε νὰ δώση τὸ προσωπικὸ καὶ χαρακτηριστικὸ ὕφος του στὴν αὐτοκρατορία, μὲ πίνακες ποὺ εἶναι ἐνθουσιώδεις μαρτυρίες τοῦ ναπολεόντειου μεγαλείου, χωρὶς νὰ ὑστεροῦν σὲ καλλιτεχνικὴ ἀξία. 'Αναφερόμαστε κυρίως στὴ Στέψη, *ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀντιπροσωπευτικοὺς πίνακες τῆς ἐποχῆς.*

Μετὰ τὸ Βατερλὼ καὶ τὴν ὁριστικὴ ἐπιστροφὴ τῶν Βουρβόνων, ὁ Νταβὶντ πῆρε τὸ δρόμο τῆς ἐξορίας καὶ ἐγκαταστάθηκε στὶς Βρυξέλλες, ὅπου ἔμεινε ὡς τὸ θάνατό του, τὸ 1825· ἀρνήθηκε πάντα, μὲ πολλὴ ἀξιοπρέπεια, νὰ κάνη τὴν παραμικρὴ προσπάθεια γιὰ νὰ τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ γυρίση στὴν πατρίδα του (καὶ θὰ ἀρκοῦσε ἔστω καὶ μιὰ κίνηση, μιὰ λέξη ἀπὸ τὴ μεριά του). Αὐτὰ τὰ δέκα χρόνια στὸ Βέλγιο δὲν ὑπῆρξαν γόνιμα σὲ ἀριστουργήματα. Μολαταῦτα συνέβη ἐπεισοδιακὰ στὸν Νταβὶντ νὰ ξαναβρῆ τὴ δύναμή του, ὅπως στὴν προσωπογραφία τοῦ Κόμητα ντὲ Τυρέν, *σήμερα στὴν Κοπεγχάγη.*

Στὶς Βρυξέλλες δὲ δίστασε νὰ χρησιμοποιήση τοὺς μαθητές του, τόσο ποὺ μερικὰ ἔργα του, π.χ. οἱ Τρεῖς Κυρίες τῆς Γάνδης *(Λοῦβρο), δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἰδιόχειρα. Δεχόταν πάντα τὴ βοήθεια ποὺ τοῦ πρόσφεραν, ὁ Ἔνγκρ στὴν προσωπογραφία τῆς* Κυρίας Ρεκαμιέ, *ὁ Φάμπρ, ὁ Ζιροντέ, ὅπως ἐπανέλαβε πρόσφατα ὁ Ρόζενμπλουμ, στὸ ἀμφισβητούμενο ἀντίγραφο τῶν* Ὁρατίων *τοῦ Τολέδου.*

Ἡ τέχνη τοῦ Νταβίντ, ὅπως ὅλων τῶν ἀληθινὰ μεγάλων καλλιτεχνῶν, θέτει ἀκόμα καὶ σήμερα ἕνα πρόβλημα ποὺ δὲν ἔχει ξεκαθαριστῆ. 'Αρκεῖ νὰ θυμηθῆ κανεὶς πώς, ἐνῶ ὑπῆρξε ὁ κυριότερος ἥρωας τοῦ νεοκλασικισμοῦ, ἤξερε συγχρόνως νὰ «διαβάζη» τὰ ἀντικείμενα (ὅπως τὸ καλαθάκι τῆς ἐργασίας στὸ Βροῦτο*) καὶ νὰ παρατηρῆ τὴ φύση μὲ μιὰ ἔνταση σπάνια ὡς τότε. Ὁ Νταβὶντ παραμένει «μοναδικὸ μίγμα ρεαλισμοῦ καὶ ἐξιδανίκευσης».*

«Ένα μοναδικὸ μίγμα ρεαλισμοῦ καὶ ἐξιδανίκευσης»

(Ντελακρουὰ)

ΑΚΟΜΑ καὶ σήμερα, ενάμιση αἰώνα μετὰ τὸ θάνατό του, ἡ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ζὰκ-Λουῒ Νταβὶντ δὲν εἶναι καὶ πολὺ εὔκολη δουλειά, εἴτε γιὰ τὸν ἱστορικὸ εἴτε γιὰ τὸ φιλότεχνο. Μιὰ παράδοση κριτικῆς, ποὺ πάρα πολὺ συχνὰ κατευθύνεται ἀπὸ πολιτικὰ κίνητρα, φαίνεται νὰ ἐμποδίζη τὴ διατύπωση μιᾶς ἤρεμης καὶ ἀντικειμενικῆς κρίσης γι' αὐτὸν τὸν παθιασμένο ἀνανεωτή. Κι ὅμως ὁ καλλιτέχνης ἔφτασε σιγὰ-σιγὰ νὰ γίνη ὁ πατέρας τῆς γαλλικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα, ἐνῶ ταυτόχρονα ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς κυριότερους ἀντιπροσώπους τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς του. Ἡ θέση ποὺ πῆρε ὁ Νταβὶντ ἀπέναντι στὴν Ἐπανάσταση καὶ τὴν Αὐτοκρατορία, κι ἀκόμα ἴσως τὸ ἠθικὸ περιεχόμενο τῶν πολυάριθμων πινάκων του, καθὼς καὶ ὁ ἴδιος ὁ χαρακτήρας του, στάθηκαν τὰ αἴτια ὄχι μόνο γιὰ τὰ ἐγκώμια καὶ τοὺς διθυραμβικοὺς ἐπαίνους ποὺ τοῦ ἔγιναν, μὰ καὶ γιὰ τὶς σχεδὸν ἰσάριθμες αὐστηρὲς καὶ κατηγορηματικὲς ἀπορρίψεις. Πολὺ πιὸ ἐντυπωσιακὴ εἶναι, μέσα σ' ὅλ' αὐτά, ἡ κρίση τοῦ Ντελακρουὰ ποὺ ἀναφέρθηκε πιὸ πάνω, μὲ τὴν εὐφυῆ της μετριοπάθεια.

ΕΙΝΑΙ ἀναγκαῖο, πρὶν ἀπὸ καθετί, νὰ βροῦμε τὶς ρίζες τῶν τόσο ἀντίθετων καὶ ἀντιφατικῶν αὐτῶν στάσεων. Σίγουρα δὲ βρίσκονται στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ καλλιτέχνη, ὅπως ὁ *Ἀγώνας τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ Ἄρη* (1770, Λοῦβρο), ὁ *Θάνατος τοῦ Σενέκα* (1773, Παρίσι, Πετὶ Παλαὶ) καὶ τὸ *Ἀντίοχος καὶ Στρατονίκη* (1774, Παρίσι, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν), ποὺ χάρισε στὸν καλλιτέχνη τὸ πολυπόθητο «Βραβεῖο τῆς Ρώμης». Πραγματικά, σ' αὐτοὺς τοὺς πίνακες ὑπάρχουν ἀκόμα συγκεχυμένα καὶ κακὰ ἀφομοιωμένα κατάλοιπα τῆς τέχνης τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰώνα. Πλησιάζοντας λίγο πρὸς τὸν Βιὲν καὶ λίγο πρὸς τὸν Γκρέζ, ἀπὸ τοὺς πρώτους ὑπερασπιστὲς τοῦ νεοκλασικισμοῦ, ὁ Νταβὶντ δὲν παραλείπει νὰ ἀποτίση φόρο τιμῆς στὸ στὺλ ροκοκὸ τοῦ Μπουσέ, χωρὶς ὅμως νὰ υἱοθετῆ οὔτε τὴν κάπως ἐπιτηδευμένη μυθολογικὴ σχολαστικότητα τοῦ Γκρὲζ οὔτε τὴν κομψευόμενη καὶ ὑπερβολικὴ χάρη τοῦ Μπουσέ.

Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ὁ Νταβὶντ διακόσμησε τὸ μέγαρο τῆς διάσημης χορεύτριας Γκιμάρ, στὴν ὁδὸ Σωσσὲ-ντ' Ἀντέν, ποὺ μόλις τὸ εἶχε τελειώσει ὁ Λεντού, ὁ πιὸ πρωτότυπος ἀρχιτέκτονας τῆς ἐποχῆς του. Προσπάθησε νὰ κατακτήση τὴ συμβατικὴ χάρη τοῦ «ὑψηλοῦ γούστου», ποὺ ἦταν πιὰ στὰ τελευταῖα του. Τὸ 1775 τὸν βρίσκουμε στὴ Ρώμη, ἐντελῶς ἀποφασισμένο νὰ μὴ διαλέξη τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ δρόμο τῆς τέχνης τῆς αὐλῆς, ποὺ τοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι ὁ χῶρος του. Ἐκεῖ ἐκδηλώνει γιὰ πρώτη φορὰ τὴ ἔφεσή του γιὰ τὸν κλασικισμό. Εἶναι πιθανὸ πὼς εἶχε γοητευθῆ ἀπὸ τὶς πρόσφατες ἐκδόσεις τοῦ Βίνκελμαν καὶ τοῦ Μένγκς. Εἶναι ὅμως ἐντελῶς σίγουρο πὼς δημιούργησε καὶ διατήρησε πολὺ στενὲς σχέσεις μὲ τοὺς κυριότερους ἀντιπροσώπους τοῦ εἴδους: τὸν Χάμιλτον, τὸν Σερζέλ, τὸν Πιρανέζι καὶ τὸν Ἀντόνιο Κανόβα (μὲ τὸν τελευταῖο μάλιστα παρουσιάζει ἐκπληκτικὲς ἀναλογίες). Τὴν ἴδια ἐποχὴ μελετᾶ μὲ προσοχὴ σχεδὸν ἐρωτικὴ τὸν Ντομενικίνο καὶ τὴ σχολὴ τῆς Βολωνίας καθὼς καὶ τὸν Ραφαὴλ καὶ ἀντιγράφει ἀρχαῖα ἔργα μὲ παράφορη σχεδὸν ὁρμή. Γεμίζει ὁλόκληρα τετράδια μὲ σχέδια ὅλο ἀκρίβεια καὶ μὲ βιαστικά, ἔξυπνα σκίτσα πού, κι ἂν δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἔργα αὐτὰ καθαυτά, ἀποτελοῦν ὅμως ἀπίστευτη παρακαταθήκη ἀπὸ ἐμπειρίες καὶ θέματα γιὰ τὸ μελλοντικὸ μεγάλο καλλιτέχνη.

Ἡ ἀπασχόλησή του μὲ τὴν ἀρχαία γλυπτικὴ καὶ τοὺς κλασικοὺς δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ μελετᾶ μὲ ζωηρὸ ἐνδιαφέρον τὸν Καραβάτζιο ἢ νὰ ἀντιγράφη ἕναν πίνακα τοῦ Βαλαντέν. Οἱ σπουδές του πάνω στὸ ρεαλισμὸ τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα θὰ τὸν ὁδηγήσουν τὸ 1780 στὸ ἔργο *Ὁ Ἅγιος Ρόκκος καὶ οἱ πανουκλιασμένοι* (Μασσαλία). Ἀπὸ ὁρισμένες ἀπόψεις αὐτὸ τὸ ἔργο μοιάζει ν' ἀνοίγη τὸ δρόμο γιὰ τὴ ρομαντική, ἀρρενωπὴ ρώμη τοῦ νεαροῦ Ζερικὼ (πρέπει νὰ δῆ κανεὶς τὴ σπουδὴ ἑνὸς κεφα-

1 - *Προσωπογραφία τοῦ Κόμητα ντὲ Τυρέν,* Κοπεγχάγη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο.

2 - *Ὁ Ὅρκος τοῦ Σφαιριστηρίου* (σπουδή), Βερσαλλίες, Μουσεῖο.

3 - *Ὁ Ναπολέων στέφει τὸν ἑαυτό του* (σπουδὴ γιὰ τὴ *Στέψη*), Παρίσι, Λοῦβρο.

λιοῦ, σχέδιο ποὺ φυλάσσεται στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν στὸ Παρίσι). Περισσότερο ὅμως συγγενεύει μὲ ὁρισμένους γαλλικοὺς θρησκευτικοὺς πίνακες τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰώνα, ὅπως ὁ λίγο ρητορικὸς καὶ μεγαλόστομος πίνακας τοῦ Φρανσουὰ Ντουαγιὲν στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ρόκκου.

Ο ΝΤΑΒΙΝΤ ἔφερε μαζί του ἀπὸ τὴν Ἰταλία ἕνα προσχέδιο γιὰ τὴν πρώτη ἀριστουργηματικὴ προσωπογραφία του. (Σ᾿ αὐτὸ τὸ εἶδος, τὴν προσωπογραφία, βρίσκεται ἕνα σημαντικὸ μέρος ἀπὸ τὴν προσφορά του στὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη). Ἐννοοῦμε τὸ ἔργο *Κόμης Ποτότσκυ* ποὺ τὸ τελείωσε στὸ Παρίσι τὸ 1781 (Βαρσοβία, Μουσεῖο).

Ἤρεμο, γαλήνιο, τὸ φῶς γλιστρᾶ πάνω στὶς χοντρὲς πέτρες τοῦ τοίχου, ποὺ εἶναι στέρεος καὶ δυνατὸς κι ἔχει μιὰ σχεδὸν ἀφηρημένη ὀμορφιὰ ποὺ ὁπωσδήποτε θὰ ἄρεσε στὸν Πιρανέζι. Οἱ τρεῖς μορφὲς τοῦ πίνακα χρωστοῦν πολλὰ στὴ φλαμανδικὴ τέχνη, ποὺ γι᾿ αὐτὴν ὁ Νταβὶντ ἔτρεφε πάντα ἰδιαίτερα αἰσθήματα. Τὸ ὑπέροχο ἄλογο παρέλασης φέρνει στὴ μνήμη τὸν Ροῦμπενς· θὰ ξαναβροῦμε τὸ ἴδιο ἄλογο, σχεδὸν ἀφηνιασμένο ὅμως, μὲ τὸ Ναπολέοντα νὰ διασχίζη ἔφιππος τὸ πέρασμα τοῦ Ἁγίου Βερνάρδου. Ὁ σκύλος στὰ πόδια του θυμίζει τὸν Σνάυντερς καὶ ὁ Βὰν Ντάυκ ἐμφανίζεται, κυρίαρχα, στὸν καβαλάρη ποὺ χαιρετᾶ εὐγενικά, μὲ τὸ καπέλο στὸ χέρι.

Ἂν ἐξετάση κανεὶς προσεχτικὰ αὐτὸ τὸν πίνακα καὶ τὶς προσωπογραφίες τοῦ ἀρχιτέκτονα *Ντεμαιζόν,* θείου τοῦ Νταβὶντ (1782, Μπούφφαλο, Πινακοθήκη Ὤλμπραϊτ), καθὼς καὶ τοῦ ζεύγους *Πεκοὺλ* (1784, Λοῦβρο), θὰ βρῆ πὼς προδίδουν, μὲ τὴν ψυχολογική τους ἀκρίβεια, μιὰ περιέργεια ποὺ εἶναι κι αὐτὴ χαρακτηριστικὴ τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰώνα. Ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς πίνακες λείπει ἡ ἰδανικὴ ἀποστασιοποίηση τοῦ μοντέλου, ποὺ θὰ γίνη ἀργότερα χαρακτηριστικὴ στὶς προσωπογραφίες του. Βρίσκει ὅμως κανεὶς σ᾿ αὐτοὺς ἕναν πραγματικὸ ἔρωτα γιὰ τὸ ὡραῖο ὑλικό, ἀντάξιο ἑνὸς μαθητῆ τοῦ Μπουσέ: ἀρκεῖ νὰ παρατηρήση τὰ κομψὰ στολίδια τῶν ρούχων τοῦ Ντεμαιζὸν καὶ τὴ λεπτομέρεια στὶς δαντέλες τῆς κυρίας Πεκούλ. Ἡ προσωπογραφία τοῦ χημικοῦ *Λαβουαζιὲ μὲ τὴ γυναίκα του* (1788, Νέα Ὑόρκη, Ἰνστιτοῦτο Ροκφέλλερ) μαρτυρεῖ ἕνα ἄλλο κλίμα. Οἱ φωτεινοὶ καὶ διάφανοι τόνοι του στρέφονται γύρω ἀπὸ τὸ μαῦρο, τὸ λευκὸ καὶ τὸ κόκκινο.

Ὁ Νταβὶντ μοιάζει γιὰ μιὰ στιγμὴ σὰ νὰ θέλη νὰ υἱοθετήση τὸ λίγο ἐπιτηδευμένο ἀγγλικὸ στὺλ τῶν τελευταίων ἡμερῶν τῆς μοναρχίας· δὲν ἔχει τὴν ἐπιπόλαιη καὶ ἄτονη χάρη τῆς προσωπογράφου τῆς αὐλῆς κυρίας Βιζὲ-Λεμπρέν, κι ὅμως τὸ βλέμμα τοῦ σοφοῦ (ποὺ θυμίζει, σὲ μιὰ ἐκδοχὴ ἁβρὰ ἐξευγενισμένη, σὲ ἕνα ἀξιαγάπητο ὕφος, τὴν κάπως πιὸ δυσοίωνη καὶ πιὸ δυνατὴ προσωπογραφία τοῦ *Καρδινάλιου Ἰνγκιράμι* τοῦ Ραφαήλ), τὸ μελαγχολικὸ πρόσωπο μὲ τὴν κάποια πλήξη τῆς κυρίας Λαβουαζιὲ (μὲ τὴν κάπως ἀπογοητευμένη καὶ ἀπαθῆ πόζα μιᾶς νεαρῆς ἐμπνεύστριας μούσας) δίνουν σ᾿ αὐτὸ τὸ ἔργο μιὰ χάρη ποὺ θυμίζει πολὺ τὸ «παλιὸ καθεστὼς» καὶ δὲν ἀφήνει κανέναν νὰ ὑποψιαστῆ σὲ τί θὰ ἐξελιχτῆ ἡ τέχνη τῆς προσωπογραφίας τοῦ Νταβίντ, πέντε χρόνια ἀργότερα, σ᾿ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ μεγάλα ἀριστουργήματά του. Ἐννοοῦμε τὸ *Μαρὰ δολοφονημένο* (Βρυξέλλες), ἔργο ποὺ τοῦ τὸ παράγγειλε ἡ Συμβατικὴ Συνέλευση ἀμέσως μετὰ τὸ θάνατο τοῦ «φίλου τοῦ λαοῦ», τὸν Ἰούλιο τοῦ 1793. (Ἀπὸ μιὰ παλιότερη προσωπογραφία τῆς ἐπαναστατικῆς ἐποχῆς, τοῦ *Λὲ Πελετιέ,* δὲν ἀπομένει παρὰ ἕνα σχέδιο ὄχι ἰδιόχειρο κι ἕνα χαρακτικό).

Παρὰ τὸ τόσο ἐπιβλητικό του ἔργο, ὁρισμένοι κριτικοὶ τῆς ἐποχῆς δὲν μπόρεσαν νὰ ἀναγνωρίσουν τὸ πραγματικὸ νόημα τῆς τέχνης τοῦ Νταβὶντ οὔτε τὶς πιὸ οὐσιαστικὲς ζωγραφικὲς ἀρετές του, ποὺ ὡστόσο εἶναι φανερὲς στὴ ρευστή, λεπτή, εὔπλαστη ματιέρα τοῦ *Μαρά.* Ὁ Μπωντελαίρ, ἀντίθετα, ἐντυπωσιάστηκε βαθιὰ ἀπὸ «τὴ σκέψη καὶ ἀπὸ τὴν ψυχή του, πικρὲς καὶ δεσποτικὲς ὅπως ἡ ἐπανάσταση ἀπ᾿ ὅπου βγῆκε ὁ Νταβίντ».



2

Σ' αὐτὸ τὸν πίνακα μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴν ἰδανικὴ προσωπογραφία ἤ, ἀκόμα καλύτερα, τὴ ζωγραφικὴ μεταγραφὴ ἑνὸς πολιτικοῦ καὶ ἠθικοῦ πιστεύω, ὅπου τὸ περιστασιακὸ ἀνέκδοτο γίνεται ἁπλὸ πρόσχημα γιὰ νὰ ὑποστηριχθῆ μιὰ πνευματικὴ ἄποψη, ἕνα ἀκριβὲς μέσο γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸν ἄνθρωπο, ποὺ ἐδῶ παρουσιάζεται σὲ ἕνα εἶδος ὁλοκαυτώματος. Ὁ πίνακας ὄχι μόνο εἶναι ἀπὸ τοὺς κορυφαίους τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ ἀνοίγει καὶ τὸ δρόμο σ' ἕνα νέο τρόπο μεταγραφῆς τῆς σκέψης στὴ ζωγραφική. Σ' αὐτὴ τὴν ἀληθινὰ ἐπαναστατικὴ «προκήρυξη», ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴ μεγάλη οἰκονομία τῶν μέσων, πρέπει νὰ προσέξη κανεὶς ἰδιαίτερα τὴν ἔνταση τῆς νεκρῆς φύσης ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ χέρια - ἀντικείμενα, ἀληθινὰ ἄψυχα, ἀπὸ ταπεινὰ πράγματα, τὸ κιβώτιο, γυμνὸ καὶ φτωχικό, μὲ τὸ σουρρεαλιστικὸ πνεῦμα στὴ γένεσή του. Πολλοὶ ζωγράφοι προσπάθησαν μάταια νὰ βροῦν καὶ νὰ μιμηθοῦν τὴ δύναμη καὶ τὴ ζωντάνια αὐτοῦ τοῦ ἔργου.

Οἱ προσωπογραφίες τοῦ ζεύγους *Σεριζιὰ* (1795, Λοῦβρο), κομψὲς πυραμιδικὲς συνθέσεις, παρουσιάζουν ἕνα ἐξίσου δυνατὸ στυλιζάρισμα, ποὺ ἐδῶ ὅμως ἀποδίδει τὴ γοητευτικὴ χάρη τῆς νεότητας, μ' αὐτὴ τὴ δόση «κομψότητας» ποὺ δὲν ἔχει τὸ ἀντίστοιχό της παρὰ μόνο στὶς ἀγγλικὲς προσωπογραφίες. Ἡ λιτότητα στὰ χρώματα, φωτεινὰ πάνω σὲ οὐδέτερο φόντο (ἁρμονικὴ συμφωνία τοῦ καφέ, τοῦ κίτρινου καὶ τοῦ λευκοῦ στὴν προσωπογραφία τοῦ συζύγου), θυμίζει τὴν ἰδιότητα ποὺ ἐπισήμανε ὁ Μπέρενσον σὲ ὅλους τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες: μιὰ ἀπουσία εὐγλωττίας πού, χωρὶς νὰ ἀναφέρεται σὲ ἕνα συγκεκριμένο γεγονός, περιορίζεται νὰ τὸ ἐκθέση μὲ ἀπόλυτη ἀντικειμενικότητα. Τέλος ἡ πολὺ φημισμένη προσωπογραφία τῆς *Κυρίας Ρεκαμιὲ* (1800, μισοτελειωμένη, Λοῦβρο) προχωρεῖ ἀκόμα πιὸ πέρα. Καταφέρνει, μὲ τὴ μελετημένη ἁπλότητά της, νὰ δημιουργήση μιὰ μόδα καὶ ἕναν τύπο, νὰ ἐξιδανικεύση μιὰ στάση, ὅπως θὰ κάνη καὶ ὁ Κανόβα μὲ τὴν *Παυλίνα Μποργκέζε.*

ΟΤΑΝ μπῆκε ὁ δέκατος ἔνατος αἰώνας, ὁ Νταβὶντ ἦταν κιόλας δεκαπέντε χρόνια διάσημος. Τὸ 1784 εἶχε σημειώσει τὴν πρώτη του ἐπιτυχία στὴ Ρώμη μὲ ἕνα ἔργο ποὺ τοῦ τὸ εἶχε παραγγείλει ὁ ἴδιος ὁ Λουδοβίκος ΙΣΤ', τὸν *Ὅρκο τῶν Ὁρατίων* (Λοῦβρο), καὶ ποὺ ἔβαλε τὶς βάσεις τῆς νεοκλασικῆς ζωγραφικῆς. «Ἂν τὸ θέμα μου τὸ ὀφείλω στὸν Κορνέιγ», ἔλεγε ὁ Νταβίντ, «τὸν πίνακά μου ὅμως τὸν ὀφείλω στὸν Πουσσέν». Μὲ τὸ νὰ προσχωρήση ἀνεπιφύλακτα στὴν παράδοση τοῦ «μεγάλου αἰώνα» καὶ νὰ ἀγνοήση πιὰ τελείως ὅλη τὴν τέχνη ροκοκό, ὁ Νταβὶντ ἔπαιρνε τὸν ἀναμφισβήτητο ρόλο τοῦ ἀρχηγοῦ σχολῆς στὰ νέα ρεύματα τῆς Εὐρώπης. Ἡ δράση τῶν *Ὁρατίων* ξετυλίγεται μπροστὰ ἀπὸ μιὰ στοὰ μὲ τρία τόξα ποὺ τὸ καθένα χρησιμεύει γιὰ πλαίσιο στὶς τρεῖς κύριες ὁμάδες προσώπων, δημιουργώντας μιὰ διάταξη μὲ μεγάλη ψυχολογικὴ ἀποτελεσματικότητα. Αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς σκηνοθεσίας τὸ εἶχε ἤδη χρησιμοποιήσει σὲ πολυάριθμα ἔργα του ὁ Τζιόττο, ὅπως παρατήρησε ὁ Ὠτκέρ, καὶ μποροῦμε νὰ προσθέσουμε πὼς τὸ ἴδιο εἶχε κάνει καὶ ὁ Περουτζίνο, ποὺ ὁ Νταβὶντ τὸν ἀγαποῦσε πολὺ (π.χ. στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς τῶν Πάτσι στὴ Φλωρεντία). Ὁ Νταβὶντ δὲν ὑπῆρξε δεξιοτέχνης στὸν τομέα τῆς προοπτικῆς καὶ συχνὰ ζητοῦσε τὴ βοήθεια κάποιου τεχνίτη. Μολαταῦτα ἐδῶ οἱ γραμμὲς φυγῆς συναντιοῦνται στὴ γροθιὰ τοῦ πατέρα ποὺ βρίσκεται στὸ κέντρο τῆς δράσης κρατώντας τὰ σπαθιὰ τῶν γιῶν του. Ὅσο γιὰ τὸ χρῶμα αὐτὸ καθαυτό, δὲν ἀποτελεῖ τὴν πιὸ μεγάλη ἀρετὴ τοῦ ἔργου, ποὺ εἶναι ἔντονα φιλοσοφημένο καὶ γεμάτο πολιτικὲς ἰδέες καὶ ἀντανακλᾶ τὸ ἰδιαίτερο κλίμα τῆς προεπαναστατικῆς Γαλλίας. Ὅταν αὐτὸς ὁ πίνακας παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορά, στὸ παρισινὸ Σαλὸν τοῦ 1783, ἀνάμεσα στὸ χορὸ τῶν ἐπαίνων μερικοὶ κριτικοὶ παρατήρησαν τὴν ὑπερβολικὴ ὁμοιομορφία στοὺς τόνους, πολὺ χλωμούς, πολὺ κιτρινωπούς, ἐλάττωμα τῆς ζωγραφικῆς ποὺ χειροτέρευε μὲ τὸ πέρασμα τῶν αἰώνων. Ὁ *Ὅρκος τῶν Ὁρατίων* παραμένει μιὰ ἀληθινὴ ὁμολογία πίστης, μιὰ διακή-

ρυξη ἀρχῶν, ἕνα μανιφέστο πού, ὅπως ὅλα τὰ μανιφέστα, ἔχει τὶς ἀδυναμίες του. Μοιάζει ἀνώφελο νὰ ἐπιμείνη κανεὶς στὰ φανερὰ ἐλαττώματα αὐτοῦ τοῦ ἀριστουργήματος, ποὺ ἀποτελεῖ ἀκρογωνιαῖο λίθο στὴν ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς. Γιὰ νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη τοῦ Νταβὶντ σὰ ζωγράφου ἱστορικῶν θεμάτων (ἡ κλίση του σ' αὐτὸ τὸ εἶδος εἶχε φανῆ πρὶν ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴν Ἰταλία, ἀλλὰ σὲ ἔργα ποὺ ἀπεῖχαν πολὺ ἀπὸ τὸ κατοπινό του ὕφος), πρέπει νὰ θυμηθοῦμε δυὸ πίνακες προγενέστερους ἀπὸ τὸν *Ὅρκο τῶν Ὁρατίων*: τὸ *Βελισάριο* (1780, Μουσεῖο τῆς Λίλλης) καὶ κυρίως τὴν *Ἀνδρομάχη ποὺ ξαγρυπνᾶ τὸ νεκρὸ τοῦ Ἕκτορα* (1783, Παρίσι, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν)· στὸ τελευταῖο ὀφείλει ὁ Νταβὶντ τὴν εἴσοδό του στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία Ζωγραφικῆς. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη του σημαντικὴ προσφορὰ στὸ νέο ὕφος, βρίσκει κανεὶς πολλοὺς ἰταλικοὺς ἀντίλαλους, ἀφομοιωμένους ὅμως μέσα σὲ μιὰ θεώρηση τοῦ κλασικισμοῦ πολὺ προσωπικὴ καὶ ἄρα ἐντελῶς γαλλική: ἡ ὁμοιότητα τοῦ εὐγενικοῦ, θλιμμένου προσώπου τῆς Ἀνδρομάχης μὲ τοὺς γυναικείους τύπους τοῦ Γκουΐντο Ρένι δὲν πέρασε ἀπαρατήρητη στὴν ἐποχή του. Ὁ *Θάνατος τοῦ Σωκράτη* (1787, Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο) ἔχει κι αὐτὸς πολλὲς ἰταλικὲς ἐπιρροὲς καί, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, θυμίζει ἄμεσα τὴν *Πυρκαϊὰ τοῦ Μπόργκο* τοῦ Ραφαήλ. Ὁ Νταβὶντ χρησιμοποίησε γι' αὐτὴ τὴ μεγαλόπρεπη σύνθεση ἕνα ἀρχαῖο ἀνάγλυφο ποὺ εἶχε σχεδιάσει μερικὰ χρόνια πρωτύτερα, ὅταν ἦταν στὴ Ρώμη. Τὴ στωικὴ κίνηση τοῦ φιλόσοφου, ποὺ ἁπλώνει τὸ χέρι νὰ πάρη τὴν κούπα μὲ τὸ κώνειο χωρὶς νὰ τῆς ρίχνη οὔτε ἕνα βλέμμα, καθὼς συνεχίζει νὰ συζητᾶ ἤρεμα μὲ τοὺς μαθητές του (μὲ τὸ δάκτυλο τοῦ χεριοῦ του νὰ δείχνη πρὸς τὸν οὐρανό, ὅπως στὸν Λεονάρντο), μοιάζει νὰ τὴν ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν ποιητὴ Ἀντρὲ Σενιέ. Ἔτσι συναντᾶ τὴν οὐσία τῆς κλασικῆς ἠθικῆς ποὺ κυριαρχοῦσε στὴν ἀληθινὰ στρατευμένη γαλλικὴ τέχνη. Ὁ Ἄγγλος ζωγράφος Ρέυνολντς, ποὺ βρισκόταν στὸ Παρίσι ὅταν παρουσιάστηκε ὁ *Θάνατος τοῦ Σωκράτη* στὸ Σαλὸν τοῦ 1787, χαρακτήρισε τὸ ἔργο σὰν «τὸ μεγαλύτερο καλλιτεχνικὸ ἐγχείρημα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα καὶ τῶν Αἰθουσῶν τοῦ Ραφαήλ».

ΤΟ 1789, ὅταν ἄρχισε ἡ Ἐπανάσταση, ὁ Νταβὶντ ζωγράφισε τὸ ἔργο *Οἱ Ραβδοῦχοι φέρνουν στὸ Βροῦτο τὰ σώματα τῶν γιῶν του* (Λοῦβρο). Τὸν πίνακα αὐτὸν τὸν ὑποδέχτηκαν σὰν ἐνσάρκωση τῶν καλλιτεχνικῶν καὶ πατριωτικῶν ἰδεῶν τοῦ καιροῦ του: πραγματικὰ ὁ Βροῦτος καταδικάζει τοὺς γιούς του σὰν ἔνοχους προδοσίας κατὰ τῆς πατρίδας. Ἀπὸ μιὰ περίεργη εἰρωνία τῆς τύχης αὐτὸ τὸν πίνακα τὸν εἶχε παραγγείλει στὸν Νταβὶντ ὁ Λουδοβίκος ΙΣΤ΄: λίγο ἀργότερα ὁ κακότυχος βασιλιὰς ἀνέβαινε στὸ ἰκρίωμα· ὁ Νταβὶντ εἶχε ψηφίσει ὑπὲρ τῆς καταδίκης του σὲ θάνατο. Γι' αὐτὸ τὸν πίνακα, ποὺ σήμερα συγκινεῖ λιγότερο ἀπ' ὅσο στὴν ἐποχή του, ὁ Νταβὶντ, πιστὸς στὴ συνηθισμένη του ἀκρίβεια, σχεδίασε ἀκόμα καὶ τὰ ἔπιπλα, ποὺ ἔβαλε νὰ τοῦ τὰ φτιάξη ὁ ἐβενουργὸς Ζακὸμπ προτοῦ τὰ ἀναπαραστήση στὴ σύνθεσή του. Γιὰ τὸ κεφάλι τοῦ ἥρωα πῆρε σὰ μοντέλο τὸν *Βροῦτο* τοῦ Καπιτωλίου. Κάθε λεπτομέρεια ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀληθινή, νὰ θυμίζη τὴν ἀρχαιότητα. Καὶ καθὼς ἡ χρυσὴ νεολαία τῆς ἐποχῆς ἀκολούθησε τὸν Νταβίντ, τὸ Παρίσι ἔγινε σὰ μεταμφιεσμένο ἀντίγραφο τῆς ἀρχαίας Ρώμης. Ἀναφέραμε παραπάνω μερικοὺς πίνακες ποὺ ζωγράφισε ὁ καλλιτέχνης γιὰ τὴν Ἐπανάσταση ποὺ θριάμβευε. Καὶ αὐτὴ δὲν παράλειψε νὰ τὸν ἀνταμείψη τὸ 1794, μετὰ τὴν πτώση τοῦ Ροβεσπιέρου, ποὺ ἦταν φίλος καὶ δάσκαλός του, μὲ μερικοὺς μῆνες φυλακῆς, ἐνῶ λίγο πρὶν τὸν εἶχε ἀνεβάσει στὰ οὐράνια.

Αὐτὴ ὑπῆρξε ἡ ἐποχὴ τῆς πιὸ μεγάλης ἐπιρροῆς τοῦ Νταβὶντ στὴ δημόσια καὶ τὴν πολιτικὴ ζωή· τὴν ἐπιρροή του στὸν τομέα τῶν τεχνῶν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε δικτατορική. Τότε πῆρε διάφορες παραγγελίες, ὅπως τὸν πίνακα ποὺ προοριζόταν νὰ ἀπαθανατίση τὸ νεαρὸ Μπαρὰ (ἢ Βιαλά; 1794, ἀτελείωτος, Ἀβινιόν, Μουσεῖο Καλβέ), ἀκόμα καὶ σαρκαστικὲς γελοιογραφίες κατὰ τῆς Ἀγγλίας.

Ἔγινε ἐπίσης ὁ «τελετάρχης» τῆς Δημοκρατίας καὶ ὁ «σκηνοθέτης» στὶς μεγάλες λιτανεῖες καὶ παρελάσεις ποὺ γίνονταν σὲ ἐπετείους καὶ πρὸς τιμὴν ἡρώων· προσπάθησε νὰ δώση σ' αὐτὲς τὶς γιορτὲς εἰδυλλιακὸ χαρακτῆρα. Σύμφωνα μὲ τὸν Μπουασσὺ ντ' Ἀγκλάς, μερικὲς ἀπ' αὐτὲς εἶχαν ἐκπληκτικὴ λάμψη. Ὑπάρχουν μερικὰ χαρακτικὰ τῆς ἐποχῆς ποὺ μαρτυροῦν γιὰ τὴν καλλιτεχνική τους ἀξία.

ΑΛΛΑ μετὰ τὴν ἐνάτη Θερμιδὸρ οἱ ἰδέες τοῦ Νταβὶντ δέχτηκαν ἄγριες ἐπιθέσεις. Ὁ Ἀντρὲ Σενιὲ μίλησε γιὰ «τὸ φρικτὸ παραλογισμὸ τοῦ ἀνόητου Νταβὶντ ποὺ ἄλλοτε τὸν ὑμνοῦσα» (ὁ ποιητὴς τὸν εἶχε ἀνακηρύξει πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ «βασιλιὰ μὲ τὸ σοφὸ πινέλο»). Καὶ τὸ πιὸ φιλόδοξο σχέδιο αὐτῶν τῶν χρόνων, ὁ *Ὅρκος τοῦ Σφαιριστηρίου,* τεράστια πολυπρόσωπη σύνθεση, δὲν τελείωσε ποτέ. Δὲν ἔχουμε παρὰ τὶς προπαρασκευαστικὲς σπουδὲς καὶ τὶς γυμνὲς φιγοῦρες, μὲ τελειωμένα τὰ πρόσωπα καὶ τὰ χέρια, ποὺ μᾶς κάνουν νὰ λυπόμαστε γιατὶ ἐγκαταλείφθηκε αὐτὸς ὁ πίνακας. Τὸ *Σφαιριστήριο* θὰ ἦταν τὸ δημοκρατικὸ καὶ κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο λαϊκὸ ἀντίστοιχο τῆς περίφημης *Στέψης* τοῦ Λούβρου (*Ὁ Ναπολέων στέφει τὴν Ἰωσηφίνα*, 1805 - 1807). Ὡστόσο ἂς μὴν προτρέχουμε. Ὁ Νταβὶντ βγῆκε ἀπὸ τὴ φυλακὴ τὸ 1795, ἀφοῦ ζωγράφισε ἐκεῖ μέσα μιὰ *Αὐτοπροσωπογραφία* καὶ μιὰ *Ἄποψη τῶν κήπων τοῦ Λουξεμβούργου* (Λοῦβρο), κι ἀμέσως βάλθηκε νὰ δουλεύη μιὰ τεράστια σύνθεση, τὶς *Σαβίνες,* ποὺ τὴν τελείωσε τὸ 1799 (Λοῦβρο). Ἡ σκηνὴ μοιάζει σὰν ἕνα γυάλινο κουτὶ μὲ κομψὰ ἑλληνικὰ μοντέλα ποὺ σφαδάζουν συμμετρικά, σὰν ἥρωες ἑνὸς σκληροῦ μελοδράματος. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη εἶναι, ὅπως μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώση, συγγενικὴ μὲ τὶς θεατρικὲς ἀπόψεις τοῦ Βιττόριο Ἀλφιέρι.

Τὶς *Σαβίνες* ἀκολούθησε ἀμέσως *ὁ Λεωνίδας στὶς Θερμοπύλες,* ἄλλος ἕνας πίνακας μὲ κλασικὸ θέμα: ὁ Νταβὶντ τὸν δούλεψε μὲ διαλείμματα, πράγμα ποὺ κράτησε περίπου δεκαπέντε χρόνια, μὲ τὴ βοήθεια μαθητῶν του. Αὐτὸ τὸ ἔργο, κατὰ τὰ λεγόμενα τοῦ Φρίντλαιντερ, ἀποκαλύπτει «τὴν ἀδυναμία μιᾶς ὑπερβολικῆς προμελέτης ποὺ γίνεται μὲ μιὰ αἴσθηση σκηνοθεσίας εὐχάριστη μάλλον παρὰ βαθιά». Ἐδῶ τὰ πρόσωπα ἐμποδίζουν τὴ δράση μὲ τὶς μάταιες κινήσεις τους, ἐνῶ ἡ ὑπόστασή τους θυμίζει μπισκότα ἢ «φιγοῦρες ἀπὸ κρύσταλλο», γιὰ νὰ ἐπαναλάβουμε τὴ φράση τοῦ Νταβὶντ στὸ μαθητή του τὸν Ζιροντέ. Ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα ξαναβρίσκουμε τοὺς τρεῖς νέους Ὁράτιους, γυρισμένους δεξιὰ κι ἀριστερά, μὲ στεφάνια στὰ χέρια. Ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ θέματα λείπει πιὰ ἡ δύναμη τῆς νιότης. Μόνο τὰ ζωντανὰ καὶ «ἀληθινὰ» θέματα ἑνὸς σύγχρονου πνεύματος μποροῦν νὰ κάνουν τὴν παλέτα τοῦ ζωγράφου νὰ δονῆται μὲ τρόπο πειστικό· ἀνάμεσα σ' αὐτὰ ἡ *Στέψη,* ἡ *Παράδοση τῶν Ἀετῶν* καὶ ἄλλες μεγάλες συνθέσεις ποὺ ἔμειναν ἀσυμπλήρωτες καὶ εἶχαν σχέση μὲ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ναπολέοντα — καὶ ποὺ ἐμεῖς τὶς γνωρίζουμε μόνο ἀπὸ σκίτσα καὶ προπαρασκευαστικὲς σπουδές.

Ἡ *Στέψη* εἶναι ἕνας τεράστιος πίνακας, πενηντατέσσερα τετραγωνικὰ μέτρα, ποὺ παριστάνει τὴν τελετὴ τῆς στέψης ποὺ ἔγινε στὶς 2 Δεκεμβρίου 1804 στὴν Παναγία τῶν Παρισίων. Ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποίησε πολλὰ σχέδια ποὺ ἔφτιαξε ἐπὶ τόπου. Μετὰ ἔφτιαξε κι ἄλλα σχέδια καὶ συνθέσεις καὶ τὰ ὑπέβαλε στὴν ἔγκριση τοῦ αὐτοκράτορα, ποὺ τοῦ ἔκανε ἀρκετὲς ὑποδείξεις. Τὸ ἐπεισόδιο ἔπρεπε νὰ καταγραφῆ μὲ ὅλη τὴν ὀπτική του πραγματικότητα καὶ μὲ ὅλη τὴ σημασία του. Ἀπὸ τὶς προσωπογραφικὲς σπουδὲς γιὰ τὰ διάφορα πρόσωπα ποὺ ἦταν στὴν τελετή, σκορπισμένες σήμερα σὲ διάφορα μουσεῖα, ξεχωρίζουν τοῦ *Πάπα Πίου τοῦ Ζ' καὶ τοῦ Καρδινάλιου Καπράβα,* τῆς συλλογῆς Mac Ilhenny στὴ Φιλαδέλφεια.

Τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς τόσο πολύπλοκης καὶ κοπιαστικῆς ἐργασίας εἶναι ἐκπληκτικὸ καὶ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον ἀπὸ καθαρὰ εἰκονογραφικὴ ἄποψη. Ὁ Φρίντλαιντερ γράφει σχετικά: «Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς κατοπινὲς συνθέσεις ποὺ ἀπεικονίζουν σκηνὲς στέψεων ἢ τελετῶν δὲ θὰ εἶχαν γίνει ποτὲ χωρὶς τὸ παράδειγμα τοῦ Νταβίντ». Πολλὲς λεπτομέρειες ἀπ' αὐτὸν τὸ διάσημο πίνακα, ὅπως π.χ. τὰ πρόσωπα γύρω ἀπὸ τὴ μητέρα τοῦ αὐτοκράτορα, στὴν ἐξέδρα τοῦ βάθους, ἀποκαλύπτουν μιὰ παράξενη συγγένεια μὲ τὸν Γκόγια, ἰδιαίτερα μάλιστα μὲ τὸ *Συνέδριο τῶν Φιλιππίνων* :οῦ Μουσείου τοῦ Κάστρ. Μὰ ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ τονίσουμε πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι ἡ νέα αἴσθηση τοῦ χρώματος. Ἐκεῖνοι ποὺ θεωροῦν τὸν Νταβίντ σὰ δημιουργὸ μεγάλων χρωματισμένων σχεδίων δὲν μποροῦν νὰ ἀρνηθοῦν σ' αὐτὴ τὴ σύνθεση τὴν ὕπαρξη μιᾶς ἀναζήτησης καθαρὰ ζωγραφικῆς, ἐντελῶς ἀπρόβλεπτης γιὰ τὸ μουντὸ κολορίστα τῶν *Ὁρατίων*. Μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο αἰσθάνεται κανεὶς τὴν ἀνάγκη νὰ ξαναδῆ προσεκτικὰ τὶς *Ἱστορίες τῆς Μαρίας τῶν Μεδίκων* τοῦ Ρούμπενς. Ὁρισμένες λεπτομέρειες τῆς *Στέψης*, ἀποτυπωμένες μὲ μιὰ πάλλουσα καὶ ἐκτυφλωτικὴ φωτεινότητα, ἀνήκουν κιόλας στὶς χρωματικὲς ἀντιλήψεις τοῦ ρομαντισμοῦ· ὁ Νταβίντ ἀπὸ μιὰ ἄποψη εἶναι πρόδρομός του. Αὐτὴ ἡ ἱκανότητα νὰ συλλαμβάνη μὲ τόση φαντασία τὶς χρωματικὲς διαφοροποιήσεις τοῦ φωτὸς καὶ τῶν ἀντικειμένων δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῆ παρὰ μὲ μιὰ πιστὴ παρατήρηση τῆς πραγματικότητας.

Ἡ κρίση τοῦ Ντελακρουά, ποὺ μ' αὐτὴν ἄρχισε αὐτὸ τὸ κείμενο, μᾶς ξανάρχεται στὸ μυαλό: ἕνα μοναδικὸ μίγμα ρεαλισμοῦ καὶ ἐξιδανίκευσης. Ὁ Νταβίντ ὑπῆρξε ὁ ἀντικειμενικὸς καὶ λεπτολόγος παρατηρητὴς ποὺ βρίσκουμε σ' αὐτὸ τὸν πίνακα καὶ σὲ πολυάριθμες προσωπογραφίες, καὶ συνάμα ὁ ἰδιοφυὴς δημιουργὸς πολύπλοκων ἀφαιρέσεων ποὺ προορίζονταν νὰ εἰκονογραφήσουν μιὰ ἰδέα. Ὅμως τὰ πιὸ πετυχημένα του εὑρήματα εἶναι αὐτὰ ποὺ ἀγγίζουν ἀπὸ κοντὰ τὴν πραγματικότητα, «ἀληθινὴ» ἢ γνησιότατα μετουσιωμένη, ὅπως στὸν *Μαρὰ* ἢ στοὺς *Ὁρατίους*.

ΑΝΑΜΕΣΑ στὰ ἔργα ποὺ παρουσιάζονται ἐδῶ ὑπάρχουν μερικὲς προσωπογραφίες· ὁ *Βοναπάρτης, πρῶτος Ὕπατος* (1799, ἀτελείωτο, Λοῦβρο), ἐξιδανικευμένος σύμφωνα μὲ τὸ ρομαντικὸ πνεῦμα ποὺ θυμίζει ἀκόμα τὶς «προπαρασκευὲς» τοῦ Λὰ Τούρ· ὁ *Κόμης Φρανσουὰ τῆς Νάντης* (1811, Παρίσι, Μουσεῖο Ζακεμὰρ-Ἀντρέ), ποὺ ἐμφανίζεται σὰν ἕνας ξεροκέφαλος καὶ ξιπασμένος χωριάτης ποὺ σκάει μέσα στὰ φανταχτερὰ μεταξωτά του ροῦχα· καὶ τέλος ἡ διπλὴ προσωπογραφία τοῦ *Ζεύγους Μονζὲ* (1812, Λοῦβρο). Μπροστὰ σ' αὐτὲς τὶς συγκινητικὲς εἰκόνες, ποὺ εἶναι σὰ μιὰ ἀπότιση τιμῆς τοῦ γέρου καλλιτέχνη στὸ ἔργο τοῦ μαθητῆ του Ἔνγκρ, μᾶς συγκινεῖ ἰδιαίτερα ἡ ἔκφραση εὐγένειας στὸ πρόσωπο τοῦ ἄνδρα, ποὺ ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ τῆς ἐξιδανικευμένης ἀλήθειας τῶν ρωμαϊκῶν προσωπογραφιῶν· κι ἀκόμα τὸ σὰ μαρμάρινο χέρι ποὺ κρατᾶ τὸ νόμισμα, σύμβολο τοῦ λειτουργήματός του (ὁ Μονζὲ ἦταν διευθυντὴς τοῦ Νομισματοκοπείου) καὶ τὸ χαμόγελο στὸ πρόσωπο τῆς γυναίκας του, ποὺ ἦταν ἀπὸ τὶς ἀγαπημένες μαθήτριες τοῦ Νταβίντ.



3

Τὰ τελευταῖα του χρόνια ὁ Νταβίντ τὰ πέρασε στὶς Βρυξέλλες, γιὰ τοὺς γνωστοὺς πολιτικοὺς λόγους. Ἔργα ὅπως τὸ *Ἔρως καὶ Ψυχὴ* (1817, Κλήβελαντ, Μουσεῖο) ἢ ὁ *Ἄρης ἀφοπλισμένος ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη* (1822, Βρυξέλλες, Μουσεῖο) ἀνήκουν σ' ἕνα γοητευτικὸ μυθολογικὸ εἶδος μὲ τὸ ὁποῖο εἶχε ἤδη ἀσχοληθῆ ὁ Νταβίντ στοὺς *Ἔρωτες τοῦ Πάρη καὶ τῆς Ἑλένης* (1788, Λοῦβρο), ἔργο ποὺ εἶχε ζωγραφίσει γιὰ τὸν κόμη τοῦ Ἀρτουά, ἀδελφὸ τοῦ Λουδοβίκου ΙΣΤ΄. Στὸν πίνακα *Ἄρης καὶ Ἀφροδίτη* τὸ τέλειο γυμνὸ σῶμα τῆς Ἀφροδίτης δὲν καταφέρνει νὰ σβήση κάποια ἀθέλητη νότα χιοῦμορ, ποὺ ἐκφράζεται ἰδιαίτερα στὴν ὑπερβολικὰ ἀγοραία κίνηση μιᾶς ἀπὸ τὶς Χάριτες, καθὼς κερνᾶ τὸ κρασὶ μὲ ἕνα μίγμα προσποίησης καὶ δουλοπρέπειας, καὶ στὰ περιστέρια ποὺ κρύβουν τὸ φύλο τοῦ θεοῦ τοῦ πολέμου. Ἕνας ἐρωτισμὸς στεῖρος, ποὺ συχνὰ προκαλεῖ ἀμηχανία, αὐτὸς ὁ παγωμένος ἐρωτισμός, ὅπως τὸν ἔλεγε ὁ Μάριο Πράζ, ἀναμιγνύεται μὲ μιὰ ἐσωτερικότητα καὶ μιὰ ἠθικὴ ἀντιφατικότητα ποὺ ἔχει ἀμβλυνθῆ. Ὁ Θιέρσος ἔλεγε ἀπὸ παλιὰ πόσο λίγο τοῦ ἄρεσε ἡ «προσποιητὴ ἐπιφάνεια» ἢ ἡ «γυάλινη καθαρότητα» ποὺ ἀναγνωρίζουμε κι ἐμεῖς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅμως εἶναι δίκαιο νὰ ἐκτιμήσουμε κι ἐμεῖς μαζί του τὴν «ὀμορφιὰ τῶν γραμμῶν» καὶ τὴ «λαμπρότητα τῶν χρωματισμῶν». Ἔτσι, σ' ἕνα σχῆμα ποὺ ἐμφανίζεται συχνὰ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Νταβίντ συναντοῦν ἰδανικὰ τὴν πρώτη νεανικὴ προσφορά του, τουλάχιστον στὸ γοητευτικὸ τομέα τῆς διακόσμησης — πρόλογος καὶ ἐπίλογος μιᾶς συντριπτικῆς προσπάθειας.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Π. ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ

●

Οἱ πίνακες



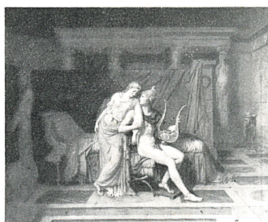
I. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΟΜΗ ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΗΣ ΝΑΝΤΗΣ (125 × 75 ἑκ.). *Παρίσι, Μουσεῖο Ζακεμὰρ-Ἀντρέ.*— «Ἂν συνεχίσης νὰ μ' ἐνοχλῆς, θὰ σὲ ζωγραφίσω!», λέγεται ὅτι εἶπε κάποτε ὁ Νταβὶντ σὲ κάποιον ποὺ τὸν εἶχε νευριάσει. Δὲν ξέρουμε ἂν ὁ παχύσαρκος κόμης τῆς Νάντης τὸν εἶχε ἐνοχλήσει· πάντως τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι θαυμάσιο δεῖγμα τῆς τέχνης τοῦ Νταβίντ.



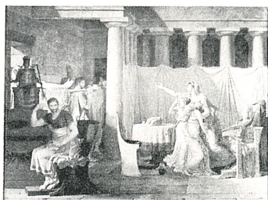
II. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΟΜΗ ΠΟΤΟΤΣΚΥ (304 × 218 ἑκ.). *Μουσεῖο Βαρσοβίας.*— Στὸ ταξίδι του στὴ Νεάπολη, τὸ 1779, ὁ Νταβὶντ σχεδίασε ἐκ τοῦ φυσικοῦ τὸ νεαρὸ Πολωνὸ ἀριστοκράτη τὴν ὥρα ποὺ δάμαζε ἕνα ἄλογο. Ὁ πίνακας, ποὺ τὸν ζωγράφισε στὸ Παρίσι μετὰ ἀπὸ δύο χρόνια, δείχνει τὴν ἀγάπη τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὴν ἔνταση — σωματική, ἠθικὴ ἢ νευρική.



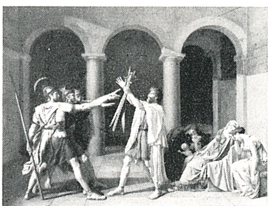
III. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ Ζ. Φ. ΝΤΕΜΑΙΖΟΝ (91 × 72 ἑκ.). *Πινακοθήκη Τέχνης Ὤλμπραϊτ - Νόξ, Μπούφφαλο, Η.Π.Α.* — Σ' αὐτὸ τὸν πίνακα τοῦ 1782 ποὺ παριστάνει τὸ θεῖο του ἀρχιτέκτονα Ντεμαιζόν, ὁ Νταβὶντ ἐμφανίζεται δεμένος ἀκόμα μὲ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰώνα. Ἡ ψυχολογικὴ ἀλήθεια τῆς ἔκφρασης τοῦ προσώπου εἶναι ἐκπληκτική.



IV. ΟΙ ΕΡΩΤΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΗ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ. *Παρίσι, Λοῦβρο.*— Ἡ σύνθεση, ποὺ ἔγινε τὸ 1788, ἀποτελοῦσε μέρος μιᾶς σειρᾶς διακοσμήσεων μὲ μυθολογικὰ θέματα ποὺ παράγγειλε ὁ κόμης τοῦ Ἀρτουά, ἀργότερα Κάρολος Ι', σὲ διάφορους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς γιὰ τὸν πύργο του στὴν Μπαγκατέλ. Ἡ στοὰ μὲ τὶς καρυάτιδες θυμίζει τὴν ἀντίστοιχη τοῦ Γκουζόν, στὸ Λοῦβρο.



V. ΟΙ ΡΑΒΔΟΥΧΟΙ ΦΕΡΝΟΥΝ ΣΤΟ ΒΡΟΥΤΟ ΤΑ ΣΩΜΑΤΑ ΤΩΝ ΓΙΩΝ ΤΟΥ (825 × 1080 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.*—Ἂν καὶ τὸν εἶχε παραγγείλει ὁ Λουδοβίκος ΙΣΤ', αὐτὸς ὁ πίνακας παρουσιάστηκε στὸ Σαλὸν τοῦ 1789, ἐνῶ ἡ Ἐπανάσταση εἶχε ἀρχίσει. Ξεχωριστὴ προσοχὴ δίνεται στὸ πατριωτικὸ περιεχόμενο. Ὁ Βροῦτος ἔχει καταδικάσει σὲ θάνατο τὰ παιδιά του γιατὶ πρόδωσαν τὴν πατρίδα.



VI - VII. Ο ΟΡΚΟΣ ΤΩΝ ΟΡΑΤΙΩΝ (331 × 428 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.*— Αὐτὸν τὸν πίνακα τὸν ζωγράφισε ὁ Νταβὶντ στὴ Ρώμη τὸ 1784 καὶ τὸν παρουσίασε ἀμέσως στὸ κοινό, μέσα στὸ ἀτελιέ του, καὶ τὸν ἑπόμενο χρόνο στὸ Παρίσι, στὸ Σαλόν. Σημειώνει μιὰ ὁλοκληρωτικὴ στροφὴ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Νταβίντ. Οἱ *Ὁράτιοι* θεωροῦνται σὰν τὸ σημαντικότερο ἔργο τοῦ νεοκλασικισμοῦ.



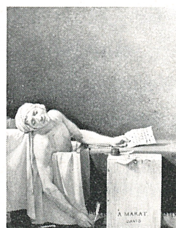
VIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΣΕΡΙΖΙΑ ΜΕ ΤΟ ΓΙΟ ΤΗΣ (131 × 96 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.*— Αὐτὸς ὁ πίνακας τοῦ 1795 παριστάνει τὴν κουνιάδα τοῦ Νταβὶντ Ἐμιλὶ Σεριζιὰ καὶ ἔχει ἕνα ἔντονο στυλιζάρισμα, κομψὸ καὶ ὅλο ἐπιτήδευση, ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ποὺ ὁ ζωγράφος στρέφεται σὲ ἕναν τύπο τέχνης ποὺ τὴ θεωρεῖ ἑλληνική.



IX. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΣΕΡΙΖΙΑ (129 × 96 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἡ σύγκριση ἀνάμεσα στὴν ἀστικὴ κομψότητα αὐτῆς τῆς προσωπογραφίας (τοῦ 1795) καὶ τὴ βιαιότητα τοῦ *Μαρά,* ποὺ προηγεῖται μόλις κατὰ δύο χρόνια καὶ ποὺ ἐνσαρκώνει τόσο ἐκπληκτικὰ τὸ πνεῦμα «τὸ πικρὸ καὶ αὐταρχικὸ τῆς Ἐπανάστασης».



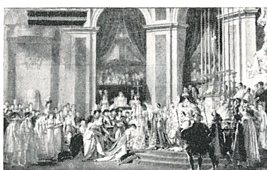
X - XI. ΟΙ ΣΑΒΙΝΕΣ (387 × 521 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.*— Ζωγραφισμένος ἀνάμεσα στὰ 1795 (ὅταν ὁ Νταβὶντ βγῆκε ἀπὸ τὴ φυλακὴ) καὶ 1799, αὐτὸς ὁ πίνακας παρουσιάζει πολλὲς ἰταλικὲς ἐπιρροές. Ἡ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη ἦταν νὰ ἀποδώση ζωγραφικὰ τὰ ἔθιμα τῆς ἀρχαιότητας μὲ τέλεια ἀκρίβεια. Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ λίγα ἔργα τοῦ Νταβὶντ ὅπου ἐμφανίζεται κάποιο τοπίο.



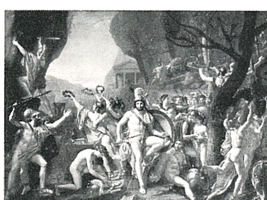
XII. Ο ΜΑΡΑ ΔΟΛΟΦΟΝΗΜΕΝΟΣ (165 × 128 ἑκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικὰ Μουσεῖα Καλῶν Τεχνῶν.*— Τὸ πιὸ ἀξιοσημείωτο ἔργο τοῦ ζωγράφου, γιὰ τὴν πρωτοτυπία τῆς σύλληψης, γιὰ τὴ γνησιότητα τῆς συγκίνησης καθὼς καὶ γιὰ τὴν τεχνικὴ ὁμορφιὰ κάθε λεπτομέρειας· τὸ ζωγράφισε ἀνάμεσα στὸν Ἰούλιο καὶ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1793, ἀκριβῶς μετὰ τὴ δολοφονία τοῦ «Φίλου τοῦ Λαοῦ».



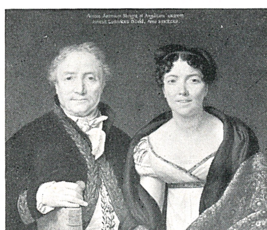
XIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΒΟΝΑΠΑΡΤΗ, ΠΡΩΤΟΥ ΥΠΑΤΟΥ (81 × 55 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.*— Ὁ καλλιτέχνης ἄρχισε αὐτὴ τὴν προσωπογραφία τὸ 1799 καὶ δὲν τὴν τελείωσε ποτέ. Σ' ἕνα στὺλ ποὺ θυμίζει Λὰ Τοὺρ ἀναμιγνύεται ἡ γεμάτη πάθος δόνηση τοῦ ρομαντισμοῦ. Ὁ Νταβὶντ ἐμφανίζεται σὰν ὁ τελευταῖος μεγάλος τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰώνα καὶ ὁ πρῶτος τοῦ 19ου.



XIV. Η ΣΤΕΨΗ ἢ Ο ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΣΤΕΦΕΙ ΤΗΝ ΙΩΣΗΦΙΝΑ (610 × 931 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.*— Μ' αὐτὸ τὸν τεράστιο πίνακα ἀρχίζει ἡ δραστηριότητα τοῦ Νταβὶντ σὰν ἐπίσημου ζωγράφου τῆς αὐτοκρατορίας. Πρωτοπόρος τῶν σύγχρονών του ἱστορικῶν θεμάτων, ποὺ δὲν ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, ἀποδεικνύει καὶ τὰ σημαντικά του χαρίσματα στὸ χρῶμα.



XV. Ο ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΣΤΙΣ ΘΕΡΜΟΠΥΛΕΣ (392 × 535 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Γιὰ τὴν πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς τεράστιας σύνθεσης, ποὺ τὴν ἄρχισε τὸ 1800 καὶ τὴν τελείωσε τὸ 1814, ὁ Νταβὶντ βοηθήθηκε ἀπὸ πολλοὺς μαθητές του. Ἡ ἐξιδανίκευση δὲν ἐμποδίζει τὴ μεγάλη ἀφθονία τῶν λεπτομερειῶν, ποὺ θολώνουν τὴ σαφήνεια τῆς δράσης καὶ μειώνουν τὴ δραματικὴ ἔνταση.



XVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΝΖΕΛΙΚ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΝΤΟΥΑΝ ΜΟΝΖΕ (75 × 85 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ζωγραφισμένος τὸ 1812, ὁ πίνακας ἀποτελεῖ, μαζὶ μὲ τὸν *Ναπολέοντα στὸ γραφεῖο του* τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Οὐάσιγκτον, ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ἔργα τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ Νταβὶντ - προσωπογράφου· ἐδῶ πλησιάζει πολὺ τὸ μαθητή του Ἔνγκρ.



XVII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΛΑΒΟΥΑΖΙΕ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΤΟΥ. *Νέα Ὑόρκη, Ἰνστιτοῦτο Ροκφέλλερ γιὰ Ἰατρικὲς Ἔρευνες.* — Ζωγραφισμένη τὸ 1788, αὐτὴ ἡ σκηνὴ θυμίζει τὸ γοῦστο τῆς ἐποχῆς τοῦ Λουδοβίκου ΙΣΤ' καὶ δείχνει κάποιες συγγένειες μὲ τὴν κυρία Βιζὲ-Λεμπρέν. Ξεχωρίζει ἡ λεπτότητα τῆς νεκρῆς φύσης, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ὄργανα τοῦ ἐργαστηρίου.





III



IV



V













X

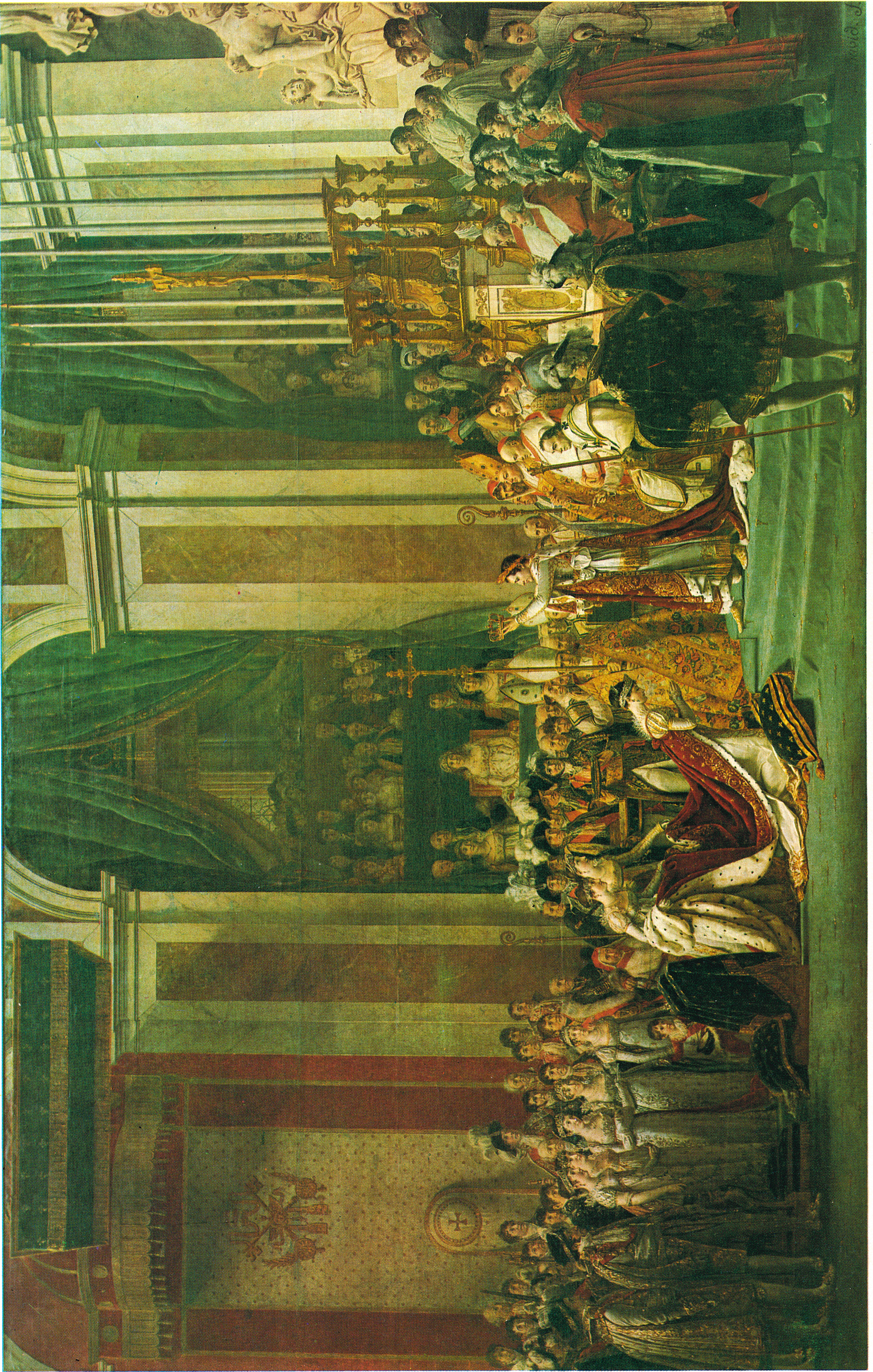



ROMA
ROMA


ROMA
ROMA


À MARAT,
DAVID.








Amicos Antonium Mongez et Angelicam uxorem
amicus Ludovicus David. Anno MDCCCXII.

Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α΄ 39. Τισιανὸς β΄ 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ 43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο 45. Μιχαὴλ Ἄγγελος 46. Γκόγια 47. Βελάσκεθ 48. Ροῦμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φρὰνς Χὰλς

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στέρεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ᾿ ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ροῦμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβὶντ	Βολανάκης
Ματὶς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.